„WIE ECHTE WOLLUST NUR SELBANDER LODERT, / SO WERDEN ZWEI ZUM RECHTEN TOD ERFODERT“.
EROS UND THANATOS IN NIKOLAUS LENAUS DRAMATISCHEM GEDICHT *DON JUAN*[1]

IOANA CRĂCIUN-FISCHER
Bukarest

Die geistige Zugehörigkeit eines Dichters zum europäischen Kulturraum, das, was man mit einem jüngst zum Synonym von universaler Bedeutung und Größe avancierten Terminus als sein *Europäertum* bezeichnet, wird jenseits biographisch bedingter Fakten, wie Geburtsort, Sozialisations- und Kulturalisationsumstände, Wirkungsstätte, usw., an dem Grad gemessen, in dem sich sein Werk als das Produkt einer bewußten Auseinandersetzung mit einer bestimmten Schreibtradition erkennen läßt. Je tiefer das dichterische Werk im Gedankengut der griechisch-römischen Antike wurzelt, je profunder es vom Geist des christlichen Ethos durchdrungen ist, desto berechtigter ist man, vom *Europäertum* seines Schöpfers zu sprechen.

Die geistige Zugehörigkeit eines Dichters zum europäischen Kulturraum setzt einerseits die Assimilierung bestimmter tradierter Denk- und Gestaltungsmuster voraus; andererseits impliziert sie deren kritische Infragestellung und schöpferische Transzendierung. Die Dialektik jeder Traditionszugehörigkeit will es, daß nur der Erneuerer einer Tradition als deren Fortsetzer gilt, denn die Kontinuität einer Tradition wird paradoxerweise erst durch ihre Überwindung ermöglicht. Folglich gestaltet

[1] Die kontrovers diskutierte Gattungsbestimmung *dramatisches Gedicht* stammt von Anastasius Grün, der mit der Veröffentlichung des Fragment gebliebenen Werkes von Nikolaus Lenau nach dessen Tod betraut wurde.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

sich die Frage nach Nikolaus Lenaus Europäertum, die einen Schwerpunkt unseres Temeswarer Symposiums bildet, primär als Frage nach der Beziehung seines dichterischen Werkes zur Schreibtradition des antik-christlichen Kulturraums, zu dem der Dichter ein nicht unproblematisches Verhältnis hatte, wie sein gescheiterter Versuch, 1832-33 in Amerika einen neuen Anfang zu machen, dies zu bezeugen vermag. Zweifelsohne war sich der "Amerika-Müde"[2] dessen bewußt, daß sich seine Zugehörigkeit zum geistigen Raum Europas nicht auf die Praktizierung tradierter Schreibmuster reduzieren ließ, sondern darüber hinaus die schöpferische Überwindung tradierter Schreibmuster implizierte. Als sich der Banater Dichter dazu entschied, traditionsreiche Stoffe der europäischen Literatur zu behandeln, wie etwa die Geschichte des als Ketzer verbrannten Dominikanermönchs Girolamo Savonarola oder die Legende von Faust, dem Teufelsbeschwörer, war er sich darüber im klaren, daß er in einen künstlerisch herausfordernden, spannungsgeladenen "Dialog" mit einer Denk- und Gestaltungstradition eintrat, die es einerseits fortzusetzen, andererseits poetisch zu erneuern galt. Daß dieser spannungsgeladene "Dialog" Nikolaus Lenau bis kurz vor seinem Fall in die geistige Umnachtung intensiv beschäftigt hat, daß - mit anderen Worten - der "Amerika-Müde" um sein *Europäertum*, d.h. um die Behauptung seiner geistigen Identität, bis zuletzt gekämpft hat, bezeugt in eindrucksvoller Art und Weise sein Fragment gebliebenes Werk ***Don Juan***. Dem unvollendeten Opus haftet das Tragische eines jeden Kampfes um künstlerische Identitätsfindung und Identitätsbehauptung an, während das dialektische Pendeln seines Duktus zwischen dem Ja einer konventionellen Traditionsassimilierung und dem rebellischen Nein jeder Traditionserneuerung ihm eine unverkennbare Dynamik verleiht, die ästhetisch *par excellence* ist. Diese Dynamik und ihre Ästhetik zu analysieren, ihre Paradoxien herauszuschälen, ihre Aporien zu zeigen und ihre Grenzen zu erforschen, stellt den Zweck meiner Arbeit dar.

Man vermutet, daß Nikolaus Lenau von seinen Freunden Ferdinand Wolf, Eligius Münch-Bellinghausen und Theodor von Karajan auf den Don-Juan-Stoff aufmerksam gemacht wurde, höchstwahrscheinlich im Jahre 1841, als die Sammlung von Theaterstücken mit dem Titel ***Ersther Theil der Spanischen Dramen, übersetzt von C. A. Dohrn*** erschien. Tirso de Molinas berühmtes Werk ***Der Verführer von Sevilla, oder: Der Steinerne***

[2] ***Der Amerika-Müde*** ist der Titel eines Romans von F. Kürnberger (1855), in dem der Versuch Nikolaus Lenaus, in Amerika Fuß zu fassen, thematisiert wird.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Gast eröffnete diese Sammlung von Theaterstücken.[3] Es gilt inzwischen als erwiesen, daß Nikolaus Lenau auch mit dem Libretto Lorenzo Da Pontes zu Mozarts Oper ***Don Giovanni*** (UA 1787) sowie mit Lord Byrons unvollendetem, gesellschaftskritisch orientiertem Epos ***Don Juan*** (1818/23) vertraut war. Es ist anzunehmen, daß er außerdem Molières Komödie ***Don Juan ou Le festin de pierre*** (UA 1665), Merimées Novelle ***Les âmes du purgatoire*** (1834), wahrscheinlich auch Christian Dietrich Grabbes Theaterstück ***Don Juan und Faust*** (UA 1829) kannte. Als Nikolaus Lenau am 10. Mai 1844 an Sophie von Löwenthal schrieb, er habe einen Stoff, "zu einem großen Heldengedicht gefunden, der mich anregt, erfüllt und beruhigt wie noch kein anderer"[4], meinte er damit den Don-Juan-Stoff mit seiner jahrhundertealten Rezeptionstradition. Eine frühere Äußerung des Dichters bezeugt eindeutig, daß Nikolaus Lenau sein Don-Juan-Gedicht als eine Überwindung tradierter Gestaltungsmodelle des Stoffes plante:

> Ein Zug der Don-Juan-Sage wurde von den Dichtern bisher gar nicht benützt, daß nämlich der Geist früher Don Juan zu Gaste bittet und ihm Kröten, Schlangen, Skorpionen [sic!] und alles mögliche scheußliche Geziefer vorsetzt, was alles Don Juan in Schrecken und Angst hinunterschlingt. Welche tiefe Bedeutung liegt hierin, und daß dem Verbrecher zuletzt noch die erste Liebe, Elvira, erscheint, und daß der unüberwindliche Geist die Materie am Ende bändiget! Ich habe auch die Idee, Don Juan zu bearbeiten, und ich würde ihm eine ganz neue Seite abgewinnen.[5]

Dieser "ganz neue[n] Seite", die Nikolaus Lenau dem traditionsreichen Don-Juan-Stoff abzugewinnen plante, soll im folgenden unsere besondere Aufmerksamkeit gelten. Daß die Analyse selektiv erfolgen muß, versteht sich. Die Untersuchung zielt darauf ab, Nikolaus Lenaus *Europäertum* exemplarisch zu belegen und die Zugehörigkeit des Dichters zum geistigen Kulturraum Europas nicht als eine biographistisch reduzierbare Gegebenheit, sondern als Produkt eines bewußt durch-

---

[3] Näheres dazu bei Beatrix Müller Kampel: "Lenaus Don Juan. Genese, Geschichte und Konzept im Kontext der Stofftradition". In: ***Colloquia Germanica***, Bd. 21/1988/I, S. 130.

[4] Lenau, Nikolaus: ***Briefe 1834-1847***. Teil 1: Text. Hrsg. von Norbert Oellers und Hartmut Steinecke in Zusammenarbeit mit Norbert Otto Eke und Karl Jürgen Skrodzki (= Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Helmut Brandt u.a. Bd. 6/1), S. 359.

[5] Diese Äußerung Nikolaus Lenaus wird von Max von Löwenthal am 27. Januar 1842 zitiert. Siehe: Nikolaus Lenau: ***Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden***, hrsg. von Eduard Castle, Bd. 6 (Leipzig: Insel, 1923), S. 588.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

geführten, oft tragisch anmutenden Kampfes mit den Grenzen der eigenen dichterischen Gestaltungskraft zu schildern.

Nikolaus Lenau, dessen Zuordnung zur europäischen Romantik ein meines Erachtens zuwenig nuanciertes Urteil der Literatur-geschichtsschreibung darstellt, appelliert an eine im Wesentlichen dem Barock verpflichtete Rhetorik, um in einer dialogisch strukturierten Eingangsszene den Hauptthelden seiner ***Don-Juan***-Dichtung zu porträtieren. Don Juans Persönlichkeit kontrastiert stark mit dem Charakter Don Diegos, seines Bruders. Die Persönlichkeitstypen beider Brüder bilden die Pole einer polyphonisch gestalteten, barocken Antithese, die nicht schärfer hätte gezeichnet werden können: Während Don Diego, an die Tradition der barocken Asketen und Märtyrer anknüpfend, sich einem "ewige[n] Gesetz" (***DJ*** 57)[6] unterordnet und im Bewußtsein der Flüchtigkeit alles Irdischen *sub specie aeternitatis* lebt, meint Don Juan "Ein anderes Gesetz [...] zu spüren" (***DJ*** 61): "Es heißt mich meiner Manneskraft vertrauen / Und sprengen kühn des Edens feste Türen, / Den Cherub an der Pforte niederhauen." (***DJ*** 62-64) Diesem "andere[n] Gesetz" zufolge, das Don Juans anthropozentrisch strukturierter Welt zugrunde liegt, ist das Leben keine göttliche Prüfung, wie für Don Diego, sondern eine jenseits jeglicher Moral sich konsumierende Selbstentfaltung, die im Zeichen des Ästhetischen, der augenblickshaft erlebten Schönheit, steht. Diese Selbstentfaltung impliziert die Transzendierung individueller Daseinsgrenzen, die bedingungslose Hingabe an ein dionysisch gestaltetes, orgiastisches Lebensprinzip. Don Juans erotisches Pathos läßt ihn zu einer an den antiken Tantalos erinnernden Gestalt werden, deren ewiger, unstillbarer Durst metaphorisch zum ewigen Streben nach Schönheit umgeformt wurde. Dieser metaphysische Durst nach dem Jenseits des Schönen, letztendlich nach einer Abstraktion, der Don Juan "von Weib zu Weib verderblich reißt" (***DJ*** 50), wird auf eine Selbstentfremdung des Helden zurückgeführt, die Nikolaus Lenau in für die Schreibtradition des Barock typisch allegorischen Bildern schildert:

> Zuweilen auch ist seltsam mir zu Mut,
> Als wäre, was mir durch die Adern zieht,
> Entfremdet einem höheren Gebiet,

---

[6] Lenau, Nikolaus: ***Sämtliche Werke und Briefe***. Auf der Grundlage der historisch-kritischen Ausgabe von Eduard Castle (Insel-Verlag 1910-1923) hrsg. von Walter Dietze. Band 1 u. 2, Frankfurt am Main 1971. Darin: ***Don Juan***, S. 891-939. Im laufenden Text wird ***Don Juan*** mit Angabe der Verszahlen abgekürzt als ***DJ*** nach dieser Ausgabe zitiert.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Ein Geist verirrt, verschlagen in mein Blut;
Ein Ferge, der im Strom des Blutes treibt
Und nirgendwo an einer Stelle bleibt,
Der nie gewinnt den Frieden fester Landung,
Weil ihm entsank sein Ruder in die Brandung. (***DJ*** 37-44)

Die Selbstentfremdung Don Juans - paradoxerweise: gerade seinen Donjuanismus! - führt der Dichter auf einen "Geist", einen der Glaubenswelt der Antike entnommenen Daimon, zurück, der als Sinnbild der *coincidentia oppositorum* Erotisches und Thanatisches in sich vereinigt: "Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten, / Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten / Möcht ich durchziehn im Sturme des Genusses, / Am Mund der Letzten sterben eines Kusses." (***DJ*** 17-20) Dieser Geist, von dem er besessen ist, regiert nach Don Juans Auffassung die gesamte Natur. Was Nikolaus Lenau in der Eingangsszene zu seinem Don-Juan-Gedicht entfaltet, ist nicht zuletzt eine personalisierte Konfrontation zwischen der Glaubenswelt der Antike und der Glaubenswelt des Christentums. Steht die eine Glaubenswelt im Zeichen des sich orgiastisch entfaltenden Eros, so ist die andere um Jesus als den Märtyrer und den Asketen zentriert. Bejaht die eine die moralisch indifferente Augenblickserfüllung im Genuß des Irdischen als der Hypostase eines transzendenten ästhetischen Prinzips, so bejaht die andere die metaphysische Erfüllung im Jenseits des Verzichts auf alles Irdische. Ist die Welt des Christentums, hier als Welt Don Diegos personalisiert, vom Pathos der Erlösung durchdrungen, so ist die Welt Don Juans, d.h. die Welt der Antike, diesseitszentriert und vom Pathos des Thanatos als einer Facette des Eros beseelt. Zwei Welten prallen in der Eingangsszene des Lenauschen Werkes ***Don Juan*** aufeinander, zwei Glaubenswelten, deren ideologische Spannungen, deren blutige Konfrontation, schließlich deren kulturelle Synthese zur Geburt der europäischen Kultur geführt haben.

Es wäre jedoch verfehlt, Nikolaus Lenaus Protagonisten Don Juan als antiken Helden mit epigonenhaftem Dasein zu beschreiben, der sich aus Unbehagen an der Gegenwart dafür entscheidet, die Maske des Zynikers und des Epikureers aufzulegen. Vielmehr ist Don Juan ein zur Antike zurückgekehrter Christ, ein von der Moral des Christentums Enttäuschter, ein Ketzer, ein Rebell, dessen Ichzentriertheit, dessen Daseinsbesessenheit ihn in die Nähe eines Faust rücken lassen. Don Juan hat, anders als der typische Held der Antike, kein polytheistisches Pantheon, dem er huldigt. Sein Monotheismus gilt einzig und allein der Gottheit Eros, die ihn von jeder moralischen Schuld aus christlicher Perspektive absolviert und alle

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

seine Aktionen legitimiert oder, besser gesagt, "heiligt". Nikolaus Lenau hat versucht, etwas Beispielloses in der Rezeptionsgeschichte des Don-Juan-Stoffes zu erreichen: Er hat versucht, Don Juan von jeder Schuld freizusprechen, seinen Taten, seinem Donjuanismus, eine höhere, transzendente Legitimation zu verschaffen, seine von der spanischen und der gesamteuropäischen Tradition überlieferte "Bosheit" und Skrupellosigkeit zu tilgen und aus ihm eine edle Identifikationsfigur zu machen, die bereit ist, ihr eigenes Leben aufs Spiel zu setzen, um den Schwachen zu beschützen, wie dies die Jagdszene mit dem balzenden Auerhahn zeigt (***DJ*** 673-760). Nikolaus Lenaus Held Don Juan ist kein *Burlador*, kein skrupelloser Betrüger, kein Bösewicht mehr, sondern ein Missionar des Eros, der im Namen seiner Gottheit "tauft" und bekehrt. Und wenn Don Juan tötet, um seine männlichen Rivalen zu beseitigen oder um das Leben eines von der Macht des Eros geblendeten, balzenden Vogels zu retten, dann ist der Mord aus Don Juans Perspektive insofern "legitim", als er im Namen des Eros als des Herrn der Welt geschieht, dessen absolutes Recht auf Erden es zu verteidigen gilt. Indem er im Namen des Eros menschliches Leben tilgt und seinen Mordtaten durch den Verweis auf eine absolute Instanz eine scheinbar unanfechtbare Legitimation verschafft, verletzt jedoch Nikolaus Lenaus Held nicht nur die Tabus der christlichen Moral, sondern die Gesetze der Humanität überhaupt. Die Dialektik des Eros, so wie sie Nikolaus Lenau gestaltet, ist mit der Dialektik der Aufklärung nach Auffassung Theodor W. Adornos und Max Horkheimers parallelisierbar: Der im Grunde genommen so menschliche Kult des Eros vernichtet durch seine Verabsolutierung Don Juans Menschlichkeit und verwandelt ihn in ein Ungeheuer, so wie die menschliche Vernunft, wenn sie zum Maßstab aller Dinge verabsolutiert wird, den Menschen in eine Bestie verwandelt. Die erstrebte Erneuerung des tradierten Don-Juan-Bildes mündet in Nikolaus Lenaus Dichtung in eine Aporie, derer sich der Dichter bewußt war. Sein Versuch, Don Juans Menschlichkeit zum Schluß doch noch zu retten, indem er Mozart/Da Pontes umfangreiche Liste der verführten Weiber zur Liste der testamentarisch zu versorgenden unehelichen Kinder umfunktionierte, entbehrt nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik.

Nikolaus Lenau hat jedoch nicht nur *eine* Schreibstrategie verfolgt, um der Don-Juan-Sage "eine ganz neue Seite" abzugewinnen. Aus dem klassischen *Burlador* der europäischen Tradition hat Nikolaus Lenau einen Philosophen der Natur, zugleich auch einen Aufklärer und Pädagogen machen wollen. Der Lenausche Don Juan ist nur vordergründig eine hyperaktive Gestalt, ein Verführer, ein Kämpfer, schließlich ein Mörder.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Don Juans wahres Wesen ist kontemplativ *par excellence.* Don Juan scheint, einem universalen Gelehrten gleich, die Antwort auf das Rätsel des Seins gefunden zu haben. Das unterscheidet ihn von Faust, der sich auf ständiger Suche nach Wahrheit befindet. Im Prinzip des Eros meint Don Juan den Schlüssel zum Wesen des Seins zu besitzen. Daß dieses Prinzip die gesamte Natur regiert, lehrt Don Juan mit aufklärerischem Duktus seinen Freund Marcello, der während eines Rittes durch den Wald, wo "Ein rastlos Drängen, Schaffen, Schwellen, Trachten / in allen Adern" (***DJ*** 125-126) zu spüren ist, eine Antwort auf das "stumme[...] Rätsel" (***DJ*** 120) des Lebens sucht. Nicht etwa die jüdisch-christliche Gottheit der siebentägigen Schöpfung wird von Don Juan als "Herr der Welt" (***DJ*** 129) bezeichnet, sondern das antike Erosprinzip und sein Pendant, Thanatos:

> Das Herz, in dem die Wesen alle gründen,
> Der Born, worein sie sterbend alle münden,
> Der Gott der Zeugung ists, der Herr der Welt,
> Die er, nie satt, in seinen Armen hält. (***DJ*** 127-130)

Dieses Bild einer paganen Hierogamie legitimiert die christlich sanktionierte Untreue, die Don Juan praktiziert, als Form der Identifikation mit dem Eros als der obersten, mächtigsten Gottheit. Der nicht institutionalisierte, dem Horizont des christlichen Ethos sich entziehende, freie Liebesakt wird als Zelebration eines göttlichen Kultes aufs höchste legitimiert. Die Identifikation Don Juans mit dem Eros als dem Herrn der Welt ("Wenn ich des Weibes Blume mir gebrochen / War ich sein Hauch und seines Herzens Pochen", ***DJ*** 137-138), führt dazu, daß die Askese als Form der ideologischen Verblendung, als Ketzerei, als "finstrer Wahnsinn" (***DJ*** 145) apostrophiert wird. In einer in der Rezeptionsgeschichte des Don-Juan-Stoffes einmaligen Episode, der berühmten Klosterszene, die Nikolaus Lenau immer wieder im Kreise seiner Wiener Freunde vorlas, wird die Macht des Eros als der obersten Gottheit veranschaulicht. Die didaktisch-aufklärerische Intention, die Don Juan in dieser Episode verfolgt, ist so unverkennbar wie ungewöhnlich. Don Juan möchte seinen Freund Marcello nicht nur theoretisch über das Wesen des Seins aufklären, sondern er will ihm zugleich eine praktische Lebenslektion erteilen. Auch in dieser Szene, vielleicht der dramatischsten des gesamten Gedichtes, ist der Romantiker der Schreibtradition des Barock verpflichtet. Wald und Kloster, beide Embleme der Antike bzw. des Christentums, stehen sich in dieser Episode antithetisch gegenüber. Im Wald regiert die Gottheit Eros, im Kloster hingegen der sich in Askese übende Abt als Vertreter Christi auf Erden.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Dionysische Lebensbejahung hier, das mönchisch-katholische Ethos des *contemptus mundi* dort; im Kloster ist "der Psalmen düstrer Klang" (***DJ*** 141) wahrnehmbar, im Walde hingegen hört man "den wilden Hirsch [...] röhren" (***DJ*** 142). Hier "der Naturschrei" (***DJ*** 144), dort der Mönche "verhaltne Glut" (ebd. 144). Und wieder prallen zwei Glaubenswelten, zwei Lebensauffassungen, zwei Gottheiten aufeinander: Antike und Christentum, der orgiastisch sich entfaltende Eros und die mönchische Askese als Form der *imitatio Christi*. Das Kräftemessen beider Glaubenswelten wird in Form eines Schwankes inszeniert, der zweifelsohne der Tradition der spätmittelalterlichen Schwankliteratur verpflichtet ist. Als "Regisseur" fungiert dabei Don Juan, der sich vordergründig "an den Pfaffen [gaudieren]" (***DJ*** 157) möchte, in Wahrheit jedoch seinen Freund aufklären will. Angeführt von Don Juan betreten zwölf als Pagen verkleidete Dirnen das Kloster und verführen die Mönche zu einer sexuellen Orgie, welcher der erzürnte Abt machtlos zusehen muß. Aus dem Refektorium des Klosters als einem Raum der religiösen Ekstase wird unter den Augen des entsetzten Abtes ein mittelalterlicher *hortus deliciarum*, in dem die zügellose Hingabe an das Irdische zelebriert wird. Die "heiligen Gemälde[...] (***DJ*** 184) werden im Refektorium vom Bild des Weibes verdrängt, "Das da lebt in Fleisch und Blut" (***DJ*** 188), während das mönchische Keuschheitsgelübde in Feuer aufgeht (vgl. ***DJ*** 195-196). Daß diese Verführungsszene, deren Protagonisten Mönche und Transvestiten sind, homosexuell gefärbt ist, ändert nichts an der Moral des Schwankes, der den Triumph der Natur über Moral und Religion, den Triumph des Eros als des Herrn der Welt, den Triumph der Antike über das Christentum emblematisch gestaltet: "Das Glöcklein schweigt; doch mächtig tönt das Röhren / Des Hirsches, nun fast schauerlich zu hören" (***DJ*** 265-266). Das, was dem Betrachter aus christlicher Perspektive als "'Ein böser Streich [...]'" (***DJ*** 259) erscheinen mag, ist aus Don Juans Perspektive nichts als die blutige Bestätigung seiner Weltanschauung, die in der Wahrheit der Natur ihre höchste Legitimation gefunden hat. Durch das barocke Gewebe ihrer antithetischen Rhetorik schimmert in dieser Verführungsszene aufklärerisches Gedankengut, jedoch ist auch der emanzipatorische, antiklerikale Duktus ihres Vormärzdichters deutlich erkennbar.

Als Verstoß gegen das Erosprinzip wird in Nikolaus Lenaus ***Don-Juan***-Dichtung nicht nur das katholische "Zälibat [sic!], das Ungeheuer" (***DJ*** 193), apostrophiert, sondern auch die Ehe, insofern sie als christliche Institution die uneingeschränkte Entfaltung des erotischen Pathos, das Stillen des tantalischen Durstes nach der Ewigkeit des Schönen, das sich im

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Bild verschiedener reizender Frauen augenblickshaft konkretisiert, moralisch verbietet. Die eheliche Treue, eines der fundamentalen Gebote des christlichen Dekalogs, wird in der Verführungsszene der Herzogin Isabella (***DJ*** 609-672) als ein Wahnbild geschildert, während die ehelichen Sinnenfreuden als eine paradoxe Form des Ehebruchs sanktioniert werden: Als Herr der Natur ist Eros zu mächtig, als daß er sich "institutionalisieren" und von der christlichen Moral bändigen ließe - lautet Don Juans Lehre, die für Isabella bestimmt ist. Die Liebe, so Don Juans aufklärender Diskurs, findet eine Legitimation in sich selbst und braucht keine kirchliche Instanz, die sie segnet. Die auf den ersten Blick keusche, treue Frau, die in der Ehe dem christlichen Moralkodex entsprechend handelt,

> [...] liebt ein Bild der Traumeswelt,
> Und *wen* sie auch im Arme hält,
> Ein andrer ists, als den sie meint.
> Dies ist der Sinnenlüge Fluch:
> Verwechseln, täuschen und berücken,
> Und selbst gesetzliches Entzücken
> Der Eh ist doch ein Ehebruch. (***DJ*** 666-672)

Don Juan verführt die Herzogin Isabella, weniger um seine Sinnenlust zu befriedigen, vielmehr um sein Opfer zu belehren und aufzuklären. Daß jeder Aufklärungsprozeß schmerzvoll ist, zeigt Isabellas Leiden, die sich nach der Verführung vor Verzweiflung den Tod wünscht. Die donjuaneske *consolatio philosophiae* mag sich zynisch anhören, dennoch verfehlt sie ihre psychologische Wirkung nicht:

> Sei ruhig, Weib, und ohne Reue,
> Auf Erden gibt es keine Treue.
> Was dir geschah, was dich betrübt,
> Das wird an jedem Weib verübt,
> Die einem Mann sich ganz vereint; (***DJ*** 661-665)

Zahlreiche Korrespondenzen bestehen zwischen der Verführungsszene der Herzogin Isabella und der Verführungsszene der zwölf Mönche. In beiden Szenen agiert der Verführer, indem er eine fremde Identität annimmt. Die Verführung dient in beiden Szenen einem didaktisch-aufklärerischen Zweck, wobei das Lustprinzip als ein lediglich vordergründiges Movens zu fungieren vermag. Beide Verführungen erscheinen im Licht der christlichen Moral als böse Schwänke, entpuppen sich jedoch zum Schluß als philosophisch grundierte Demonstrationen eines Missionars des Eros mit antikatholischen und antiklerikalen

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Überzeugungen. In beiden Szenen stehen sich die Glaubenswelt der Antike und die christliche Glaubenswelt antithetisch gegenüber. Isabellas jungfräulicher, christlich gefärbter Keuschheit begegnet Don Juan mit einem "Flammenguß/Dem Herzen des Vulkans entquollen" (***DJ*** 618-619), und der antike Gott Vulkan triumphiert in dieser Szene über Christus, so wie der antike Gott Eros in der Klosterszene über Christus triumphiert hatte. Um die in der christlichen Moral wurzelnde Keuschheit seines Opfers Isabella zu brechen, bedient sich Don Juan der Verführungsstrategie Jupiters, als dieser Alkmene, die keusche Ehefrau Amphitryons, schwängerte: Don Juan zeigt sich der Christin Isabella in der Tarnung ihres Gatten, genau so wie sich Jupiter im antiken Heraklesmythos Alkmene in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon gezeigt hatte.

Sören Kierkegaards Reflexionen über Mozarts Oper ***Don Giovanni***, die in ***Entweder - Oder. Teil I*** zu lesen sind, haben die Musik zum alleinigen Medium erklärt, in dem sich die Sinnlichkeit Don Juans voll zu entfalten vermag. Die Grenzen Don Juans sind, zugespitzt formuliert, die Grenzen des Verbalen. Für den dänischen Philosophen ist Don Juan eher ein Betrüger als ein Verführer, denn: "Ein Verführer muß [...] im Besitz einer Macht sein, die *Don Juan* nicht hat, so gut er im übrigen ausgerüstet sein mag - der Macht des Wortes."[7] Sören Kierkegaards Auffassung von Don Juan als dem Träger jener sinnlich-erotischen Genialität, die sich als abstrakteste Idee ausschließlich durch die Musik darstellen läßt, da nur in diesem Medium die reflexions- und erinnerungslose Leidenschaft Don Juans ihre Entsprechung findet, kristallisierte sich 1843, d.h. in demselben Zeitraum, in dem sich auch Nikolaus Lenau mit dem Don-Juan-Stoff befaßte. Anders als der dänische Philosoph konzipierte Nikolaus Lenau die Gestalt Don Juans als eine Inkarnation der verbalen Potenz und somit als Sinnbild des Poeten. Der Lenausche Don Juan ist im Besitz "der Macht des Wortes", dessen er sich mit dichterischer Brillanz als einer Verführungswaffe bedient. Es liegt daher nahe, in ihm bis zu einem gewissen Punkt ein *alter ego* des Dichters selber zu erblicken, der sich der Verführungskraft seiner Poesie bewußt war. Das Spektrum der donjuanesken Rhetorik ist so breit, daß der Held die Maske des Minnesängers mit derselben dichterischen Eleganz zu tragen weiß wie diejenige des barocken Poeten. Die Gräfin

---

[7] Kierkegaard, Sören: ***Entweder - Oder. Teil I.*** Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest. Aus dem Dänischen v. Heinrich Fauteck, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 120.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Maria verführt Don Juan mit dem rhetorischen Arsenal des Minnesängers, ihr Gespräch knüpft durch geistreiche Wortspiele, eine kaleidoskopisch sich entfaltende Bildersprache, durch eine hyperbolisch sich artikulierende, raffinierte Galanterie an die mittelalterliche Tradition der Ritterpoesie: “Die Rosen müßten schaudern und erbleichen / Und welk von jedem Strauch die Blätter weichen, / Sobald Ihr, schönste Dame, naht heran;” (***DJ*** 271-273). Und wenn er die Verführte verläßt, dann mit dem rhetorischen Gestus des barocken Dichters, der die *vanitas mundi* als Movens seines Verhaltens invoziert: “Leb wohl und denke meiner ohne Groll, / Weil doch auf Erden nichts bestehen soll.” (***DJ*** 585-586) Die Szene, in der Maria der Macht des poetischen Wortes erliegt, ist um das Bild der Rose, eines klassischen Symbols des Eros, zentriert. Die Rose ist Don Juans “Anwalt” (***DJ*** 294), des nach der Liebe der hohen Dame schmachtenden Ritters:

> Ei! Rose, sprich: beherrschest du dein Drängen,
> Den Duft des Herzens in die Luft zu sprengen?-
> O Dame, neigt zur Ros Euch, atmet ein
> In Eure Brust der Blume süßes ‘Nein’! (***DJ*** 295-298)

So wie Marias Liebe zu Don Juan in Haß umschlägt, wenn der Verführer sie verläßt, verwandelt sich auch das Bild der Rose von einem Symbol der Liebe in ein Sinnbild des Todes. Don Juans poetische Diskurse können Leben spenden, wie dies die Zahl seiner unehelichen Kinder bezeugt, sie können aber auch töten: “Das Röslein wuchs an einem stillen Orte; / Dort ruht ein Herz, weils glaubte deinem Worte.” (***DJ*** 409-410) Eros und Thanatos gehen in der Person Don Juans eine unlösbare Verbindung ein: “Daß um dich Schönen weht ein Todesgrauen, / Macht dich vielleicht gefährlicher der Frauen.” (***DJ*** 385-386) Die erotische Faszination, die Don Juan durch seine verbale Potenz auf Frauen ausübt, enthält ein romantisch konnotiertes, thanatisches Ingrediens. Als Modus der Kommunikation ist der Eros in Nikolaus Lenaus Gedicht insofern dem Thanatos verwandt, als beide die Transzendierung der Grenzen des Ichs, die Dissolution des Individualitätsprinzips zugunsten des orgiastisch erlebten Kosmischen implizieren. Auf die erotische Aufforderung Don Juans: “Dem Meer der Liebe ohne Schwur und Brief / Vertrau dich kühn, frag nicht, wie groß? Wie tief?” (***DJ*** 391-392), wird im Bewußtsein der Konsubstantialität des Eros und des Thanatos geantwortet:

> Von welchen Zaubermächten ausgerüstet
> Bist du, o wunderbar gewaltger Mann,
> Daß ich dem Abgrund nicht entrinnen kann,

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Den du mir zeigst, daß michs hinab gelüstet? (***DJ*** 397-400)

In Bildern von barocker Grellheit wird - mit barocker Insistenz! - die für die Romantik so charakteristische, mystische Todessehnsucht als Streben nach sozialer Freiheit geschildert, deren individueller Ausdruck die erotische Erfüllung ist. Die Asozialität des Erosprinzips, das sich selbst legitimiert und jeder Form von Institutionalisierung widerstrebt, findet eine Korrespondenz in Don Juans Animalität, wenn er, einer Bestie gleich, im Liebesakt einen metaphorisch zu verstehenden Tötungsakt vollzieht: Don Juans zerstörende Energie gilt "dem schnöden Gleise" (***DJ*** 487) der Ehe als einer bürgerlichen Konvention, dem "blöden Glück" (***DJ*** 485), das ihr entspringt, ihren "matte[n] Herzensfreude[n"]" (***DJ***, ebd. 485):

> Ich habe manches Weib mit starken Krallen
> Aufs Lager des Verlangens hingerissen
> Und fühlte nie was von Gewissensbissen,
> Wenn sie aus meinem Bett ins Grab gefallen;
> Denn reich vergalt ich ihr in einer Stunde,
> Was ich zerschlug, wie Hagel das Getreide,
> An blödem Glück, an matter Herzensfreude;
> Sie ging nicht stumpf und unerquickt zu Grunde.
> Ich hatte sie entrückt dem schnöden Gleise,
> Worin sonst Fraun verkommen sacht und leise; (***DJ*** 479-488)

Sehr deutlich kommt die Verbindung zwischen Eros und Thanatos während des Spaziergangs zum Ausdruck, den Don Juan in Begleitung seines Dieners Catalinon bei Mondlicht im Kirchhof macht. Die Konventionalität dieser romantischen Szenerie soll uns nicht weiter beschäftigen. Der zynische, pietätlose Ironiker Don Juan stellt beim Lesen der Inschriften auf den Grabplatten die Diskrepanz zwischen Sprache und Wirklichkeit fest ("Ei! Wie geschwätzig ist das Epitaph!", ***DJ*** 797). Dieser Diskrepanz entspricht die Kluft zwischen christlichen Gottes- und Jenseitsvorstellungen und seinem eigenen, atheistisch gefärbten Skeptizismus:

> Zum Schlusse prophezeit die letzte Zeile,
> Daß Gottes Zorn den Mörder noch ereile.
> Nun, wenn die Strafe so gewiß mich trifft,
> Als ihn die Auferstehung - lügt die Schrift. (***DJ*** 801-804)

Nicht das Jenseits christlicher Erlösungsversprechungen sucht Don Juan auf dem Friedhof, sondern das transzendenzlose Diesseits der

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

erotischen Erfüllung: Der Held braucht von Zeit zu Zeit “einen Trunk vom Todesschauder” (***DJ*** 790) als makabres Aphrodisiakum, “daß zur Lust ich neue Lust gewinne” (***DJ*** 789). Der zum donjuanesken Aphrodisiakum umfunktionierte Tod verliert das Pathos, das in der Tradition des Stoffes dem Steinernen Gast den Nimbus eines göttlichen Racheinstrumentes verliehen hatte:

> Du Steingebild! mir imponierst du nicht!
> Du Toter, warst einst Gouverneuer und Wicht,
> Jetzt bist du nichts, und bist, was du gewesen.
> Die Drohung deiner Grabschrift wird verlacht,
> Kein Hahn kräht, daß ich sonder Federlesen,
> Dein lautes Nichts zum stillen Nichts gemacht. (***DJ*** 815-820)

An diesem Punkt vollzieht sich ein radikaler Bruch mit der Tradition des Don-Juan-Stoffes. Das “Steingebild”, der Steinerne Gast, wird zum blinden Motiv und ist lediglich als ein etymologisches Relikt im Namen Don Pedros präsent. Ein agierender Steinerner Gast wäre in der Ökonomie des Lenauschen Gedichtes insofern tautologisch, als Don Juan selber als Hypostase des Eros zugleich auch das thanatische Prinzip verkörpert. Damit das thanatische Prinzip aktiviert wird, bedarf es des Verlustes des erotischen Pathos. Und in der Tat: das Aphrodisiakum “Kirchhofpromenade” (***DJ*** 777) wirkt ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr: “Verraten hat mich meine eigene Kraft,/ Das Feuer meines Blutes ist verlodert” (***DJ*** 862-863). Die Vertreibung Don Juans aus dem erotischen Paradies bedeutet zugleich seinen Bruch mit der Natur als dem Manifestationsraum des absoluten Erosprinzips. Aus dem romantischen Helden Don Juan wird ein Held der Moderne, der eine tiefe Identitätskrise durchmacht:

> Stoß an! der wiedergrüne Wald soll leben!
> Die Vögel, die verliebt im Laube schweben!
> Der Bach, aus dem das Wild Erquickung trinkt!
> Das Moos, worauf Umarmung heimlich sinkt!
> Sie sollen leben, lieben und genießen!
> Mir aber wird kein frisches Grün mehr sprießen. (***DJ*** 915-920)

Der Triebverlust wird als Identitätsverlust geschildert: “Der frohe Juan ist aus der Welt entwichen,/Der traurige Juan hat ihn beerbt” (***DJ*** 845-846). Don Juans Identitätskrise manifestiert sich zum einen als utopische Sehnsucht des reflektierenden und von der Wissenschaft enttäuschten Menschen nach einer Rückkehr zur Natur und zur Animalität als Daseinsmodus im Zeichen des Eros: “O hungern möcht ich wie der Wolf im

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

Schnee,/Und dann den frischen Bach, das junge Reh!" (***DJ*** 853-854); zum anderen manifestiert sich Don Juans Identitätsverlust als Sehnsucht nach dem Tode: "O käm ein Todfeind jetzt hereingebrochen!" (***DJ*** 886) Anders als sein Freund Marcello lehnt Don Juan den Selbstmordgedanken ab. Um sterben zu können, braucht der Lenausche Held einen Todfeind, da für ihn der Tod wie die Liebe Formen des Dialogs mit einem "Gegenüber" (***DJ*** 892) darstellen. Welche Gestalt dieses "Gegenüber" dabei annimmt, ist ihm gleichgültig:

> Der Todesstoß muß mich von außen treffen,
> Krankheit, Gewalt - nur sei's ein Gegenüber;
> Ich gebe selbst mir keinen Nasenstüber,
> Geschweige, daß ich wollt mein Schicksal äffen. (***DJ*** 891-894)

Während er im Eros das Schönheitsprinzip suchte, sucht Don Juan in der thanatischen Erfahrung das Aktionssprinzip. An diesem Punkt wird die Konsubstantialität zwischen Eros und Thanatos, die für die Lenausche ***Don-Juan***-Dichtung definitorisch ist, vielleicht am deutlichsten sichtbar. Eros und Thanatos sind Modalitäten der Identifikation mit dem Absoluten, Strategien zur Transzendierung des Ichs zugunsten seiner paradoxen Erfahrung: "Wie echte Wollust nur selbander lodert,/So werden zwei zum rechten Tod erfodert [sic!]." (***DJ*** 895-896) Im Duell mit seinem Todfeind Don Pedro ist Don Juan, ansonsten ein überragender wie gefürchteter Fechter, von einer erstaunlichen Passivität. Er könnte leicht Don Pedro töten, tut es aber nicht, sondern läßt sich von diesem den Todesstoß geben. Von der Perspektive der innigen Beziehung zwischen Eros und Thanatos aus betrachtet, gestaltet sich das Duell als verkappter Liebesakt mit Rollentausch und sado-masochistischen Akzenten:

> *Don Juan* [...]
> Ich hab Euch angezapft an manchen Stellen,
> Doch bohr ich spielend Euch nur seichte Quellen. (***DJ*** 1083-1084)
> [...]
> *Don Pedro* [...]
> Stoß zu, daß ich dich nicht mehr schauen kann! (***DJ*** 1092)

Die Skala donjuanesker erotischer Abenteuer würde aus dieser Perspektive in der Erfahrung des Männlichen als ultimativer Selbsterfahrung, als verschleierter Form von Narzißmus, kulminieren. Inwiefern diese interpretatorische Hypothese der dichterischen Intention Nikolaus Lenaus auch gerecht wird, muß als Frage offen bleiben. Doch sind

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)

es nicht zuletzt solche Ambiguitäten, die den Wert eines literarischen Werkes ausmachen.

Sören Kierkegaard hat Don Juan als den Erstling eines Reiches, des *Venus-Bergs*, bezeichnet, wo "allein die elementarische Stimme der Leidenschaft, das Spiel der Lüste, der wilde Lärm des Rausches [ertönt]"[8]. Der Lenausche Don Juan ist in der Tat ein Bewohner des Venus-Bergs und als solcher mit einer anderen berühmten Gestalt verwandt, die im gleichen Zeitraum entstanden ist wie er selber: mit Richard Wagners Opernhelden Tannhäuser[9]. Beide Gestalten sind durch ihren starken Individualismus, durch ihre bedingungslose Bejahung der Sinnenfreude und die Ablehnung der Askese, durch ihre unkonventionelle künstlerische Existenz im Zeichen des Ästhetischen, durch ihren Konflikt mit den Moralvorstellungen einer christlich geprägten Gesellschaft miteinander verbunden. Beide verbindet schließlich der erotische Überdruß und die ihm entsprungene Sehnsucht nach Reinheit und Ursprünglichkeit. Don Juans pathetischer Wunsch nach Läuterung könnte auch Tannhäuser über die Lippen kommen:

> Ich möchte, waschend mich von alten Tagen,
> Den Ozean durch meine Seele jagen,
> Ich würfe gern die Seele in den Schlund
> Versuvs, zu läutern sie im Feuergrund. (***DJ*** 523-526)[10]

Was die beiden Helden wesentlich voneinander unterscheidet, ist die Personalisierung und die Verlagerung des richtenden Prinzips von außen nach innen. Während Tannhäuser von Gott gerichtet wird, d.h. von einer außenstehenden Instanz, die sich ihm gnädig zeigt, richtet sich Don Juan selber, indem er seinen Degen wegwirft und sich vom Duellpartner töten läßt. Das Erlebnis der göttlichen Gnade, die Erlösung, die Rettung, bleiben Don Juan, anders als Tannhäuser, versagt. Das macht aus ihm einen Helden der Moderne, während Tannhäusers Schicksal etwas Museales anhaftet.

---

[8] Kierkegaard, Sören (Anm. 7), S. 109.

[9] Die Textfassung der Oper ***Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*** von Richard Wagner entstand zwischen Sommer 1842 und April 1843, die Komposition war im April 1845 vollendet.

[10] Das Schicksal des Empedokles wird hiermit evoziert. Allerdings tritt an die Stelle des Vulkans Ätna der Vesuv.

BDD-A13186 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:29 UTC)